

**“¿PARA QUÉ, ENTONCES, AFANARSE EN VANO?”:  
EL ACTO DE ESCRIBIR EN LA OBRA  
DE FRANCISCO AYALA**

**Carolyn Richmond**  
City University of New York

A lo largo de la extensa obra literaria de Francisco Ayala, desde los brillantes —e inquietantes— textos de la época vanguardista hasta el íntimo y tardío poema en prosa del que proviene la interrogación citada en el título del presente trabajo, el acto de escribir —tanto el proceso mismo como su resultado concreto— constituye un motivo fundamental y unificador que nos aproxima a lo que podría ser para nuestro autor el misterio de la creación artística, así como la significación de ésta dentro de la trayectoria vital del ser humano. Nuestra indagación en diferentes aspectos de dicho acto, según se manifiestan en la narrativa ayaliana, lo relacionará siempre con otro acto complementario, e imprescindible, sin el cual resultaría verdaderamente un *vano afán* la escritura: me refiero, claro está, al de la lectura. Escribir y leer, ofrecer y recibir, crear y re-crear son todos actos que, al producir en nosotros una sensación (engañadora quizá) de la comunicación, consiguen paliar de alguna manera la soledad de nuestra existencia fragmentada, así como los efectos, implacables, del inevitable fluir del tiempo. De todo esto es consciente, según iremos viendo, el Ayala *Escritor* radicado no sólo —según reza el título de una recopilación suya— *en su siglo* sino también dentro de una larga tradición occidental.

Aunque, de acuerdo con las normas establecidas de la crítica literaria, se ha de diferenciar aquí entre el *autor* de carne y hueso —el “Ayala escritor”— y los diversos narradores suyos —sean omniscientes, sean personalizados— desde cuyos puntos de vista y mediante cuyas voces se presenta el contenido de los textos en cuestión, quisiera recalcar aquí la estrecha identificación que existe en este caso entre creador y creación pues, como ha dicho el propio Ayala en numerosas ocasiones, la biografía esencial de un autor son sus

obras<sup>1</sup>, o bien, en palabras del *epiloguista* de *El jardín de las delicias* al referirse a las piezas reunidas y combinadas ahí por él “como los trozos de un espejo roto”: “cuando me asomo a ellas, pese a su diversidad, me echan en cara una imagen única, donde no puedo dejar de reconocerme: es la mía”.

“Cada cual —escribe Ayala en su Proemio a *La cabeza del cordero*— es hijo, tanto de sus obras, de su tiempo —las obras engendran la figura del autor en la matriz del tiempo—. Esta imagen genésica sugiere lo que para él tiene de *vital* el acto de escribir en cuanto proceso, así como resultado final: dentro del marco de unas circunstancias histórico-sociales determinantes, al creador le otorgan vida (e inmortalidad) sus propias creaciones. Algunos personajes-escritores en la obra ayaliana son conscientes de las posibles consecuencias temporales de lo redactado por ellos; otros, no. Pero el propio autor, quien “bautizaría” a una colección de ensayos suyos —recuérdese— con el título de *El tiempo y yo*, no se olvida jamás de esta estrecha, y personalísima, relación según la cual resultan ser todos los escritos de un *autor* no sólo una autobiografía, sino también, a la vez, una especie de *diario*, o bien —según hace constar la antes citada relación entre los “trozos” de *El jardín de las delicias* y su epiloguista—.un *espejo* literario de sí mismo. Los escritores *lectores* de sus propios textos, como lo serán no sólo ciertos narradores ayalianos, sino también, a lo largo de los años, el autor mismo —prueba de ello son sus numerosos prólogos y otros escritos de autorreflexión—, vuelven a *vivir*, mediante dicho acto, lo narrado ya en el texto por ellos: “Ahora —escribe Ayala en su epílogo a *El jardín de las delicias*—, repasando las páginas del libro, vuelve todo ello a encenderse, a vibrar dentro de mí”. Vive y re-vive, pues, en su propia obra —o creación— el que es, a su vez, *hijo* de ella y del tiempo...

Sólo queda por comentar aquí el papel que le corresponde al lector ajeno, sea ficcionalizado, sea real (aunque en el fondo, ¿no

---

<sup>1</sup> “Más de una vez he repetido” —se lee en el Prólogo a sus memorias— “que la biografía de un escritor consiste en sus escritos, y me refería al decirlo, no sólo a aquellos que tienen que ver con la realidad inmediata donde él se encuentra inmerso, a sus artículos o ensayos —digamos— dedicados a opinar sobre cuestiones del día o a discurrir acerca del mundo alrededor suyo, pongo por caso —y el caso puede ser tanto el mío como el de cualquier otro—, sino también a sus poemas, a los escritos donde vierte su recóndita intimidad o despliega sus más fantásticos sueños” (*Recuerdos y olvidos*, 13-14).

seríamos todos, para los demás, unos entes de ficción?). Es este lector el que, al *recrear* a través de sus ojos y en su imaginación la creación del escritor, le ha de otorgar a aquélla una *vida* —ficticia, claro está— muchísimo más allá de la —corporal— de su creador, confiriéndole así a éste el manto —distinto según la perspectiva de dicho lector, situado asimismo en su propio tiempo— de la inmortalidad. Reflejo de este eterno diálogo *vital* entre escritor y lector es la antigua locución *ars longa, vita breve*. ¿Y si a lo largo de los años, termina el escritor por carecer de lectores? Una respuesta —personalizada— le adelanta el epiloguista a su destinatario (¿ficticia o real?) en ese “arca de palabras” que es *El jardín de las delicias*: “Los años correrán —comenta ahí—, volará el tiempo; y si un día, hacia el final de los tuyos, esas manos que siempre han de seguir siendo bonitas lo abren, y esos ojos que tanto he querido recorrer sus líneas, ¿qué sentimientos despertarán entonces en ti? Tiemblo —continúa— ante la idea de que pudieran perturbar cruelmente tu sosiego. Pero también tiemblo —termina por decir— que, pues tu prudencia es infalible, quizá nunca jamás te atrevas a destapar el arca”. Cuando, por cualquiera que sea la razón, ya no le queda al escritor ningún lector, se *extinguirá*, por fin, una *estirpe* literaria y, con ello, el recuerdo de su progenitor.

Veamos a continuación cómo se desarrolla el motivo de la escritura en la obra de Francisco Ayala, teniendo siempre en cuenta el marco temporal —histórico-social— en que le ha correspondido a nuestro autor vivir y llevar a cabo sus proyectos literarios.

**“Nunca se sabe nada, nunca”:**

**Engaños y desengaños vanguardistas.**

Aquella sensación de vacío, de que la vida carece de sentido, que le transmiten al lector de *Erika ante el invierno* (1929), en forma de coda, estas palabras: “Nunca se sabe nada, nunca”, impregna también la atmósfera —falazmente alegre— de dos experimentos vanguardistas anteriores a dicho relato: *Hora muerta* (1927) y *Polar estrella* (1928). En ellos el acto de escribir constituye no sólo un motivo principal, sino también el núcleo estructural de los dos relatos, que van *escribiéndose*, literalmente, delante de nuestros ojos.

En uno y en otro caso se trata de un texto *imaginario* —el redactado, esporádicamente, por el protagonista— dentro de otro, *concreto* —el que, simultáneamente y de modo paralelo, irá redactando el narrador, portavoz a su vez del autor Francisco Ayala. Existen así mismo en ambos lectores, uno *ficticio* —el protagonista, lector de sí mismo— y otro —el del texto ayaliano— *real*. Forma y fondo —la escritura como proceso así como resultado— se complementan, pues, en estas invenciones, de claras raíces cervantinas.

También recuerda al maestro de la novela europea no sólo la mezcla que en ellos se da de realidad —la vida cotidiana— y fantasía artística —el cine— sino también en lo que hay de serio, y hasta sombrío, debajo de la *comedia* de la vida: el engaño en el que va implícito, siempre, su correspondiente desengaño. *Hora muerta* es una especie de composición contrapuntual en cuatro apartados redactada en primera persona por un narrador *escritor* (y lector de sí mismo) cuyos apuntes, aparentemente desordenados, van entremezclados con unas autorreflexiones parentéticas —apuntes también— para formar el relato que leemos nosotros. Establécese desde el comienzo un paralelo entre el acto mismo de escribir y el resultado deseado: “(Yo he buscado hoy tinta roja —se lee ahí—. Y tinta verde. Y tinta azul. He llenado un papel repitiendo esta palabra: *cartel*, en rojo. En verde. En azul. Para ver si conseguía la sensación auroral de la ciudad)”. Estamos presenciando, pues, el proceso de la creación artística, *recreada* aquí en un texto que resulta ser tanto una *creación* del narrador —unos apuntes que constituyen una especie de diario íntimo mezclado con algo que pudiera ser hasta el borrador de un guión cinematográfico, con rótulos incluso— como la creación de Francisco Ayala: el relato final, de su autoría. En ambas se recrea un proceso creador característico de la época vanguardista, el de la escritura automática, donde se subordina la razón al subconsciente, a las asociaciones, a lo onírico (en efecto, recuerda también los juegos del barroco el tercer apartado, donde —igual que ocurriría en la película de Buster Keaton, *Sherlock Jr.* de 1924— se compenetran, mediante un desdoblamiento, realidad y cine hasta terminar con una escena de persecución). Va precedida la antes mencionada escena por un “quebranto” que corresponde a su vez con el conocidísimo *bloqueo* que sufre a veces todo escritor, y va seguida de un dramático y

escalofriante desenlace donde, al menos según lo interpreto yo, se funde todo —realidad y fantasía, vida y sueño, creador y creación— en una espantosa y trágica eventualidad...

En *Polar estrella*, donde asimismo se combinan técnicas literarias y cinematográficas, la presencia de la muerte se sugiere desde el comienzo mediante la utilización de imágenes cortantes y *eléctricas* que anticipan el final suicida del desconsolado protagonista, enamorado de una musa imposible de condición sumamente contemporánea: una estrella de cine. En la esfera de lo material se juntan aquí los accesorios de la escritura —mesa, libros, papeles, la pluma— con los del cine —el billete, los carteles, los anuncios luminosos, la pantalla, la máquina proyectora y, sobre todo, los trozos de película—, mientras que en la fantasía del pobre y enloquecido aficionado —descendiente moderno de Don Quijote— se confunde y mezcla todo en una “indecisión de ideas”, hasta que, tras unos cambiazos abruptos, así como inversiones, en el ritmo temporal del relato, se llega a producir el inevitable —y tragicómico— desenlace. Desde el comienzo mismo de la narración la compenetración entre el mundo real, la escritura, y el cine se refuerza mediante una serie de alusiones curvilíneas y circulares que sugieren el movimiento: el “río —ondulante [...] de asfalto”; “gomas circulares”; las “líneas rojas” de la pluma sobre “el papel lleno de arañazos frescos” que parece “el plano de todos los trayectos del metropolitano”; el “caracol, resorte de acero, en una fuga nerviosa”, que dibuja el protagonista; “la delicia táctil de un trozo de *film* cinematográfico —rizo suelto, curvado como una calcomanía”—; etcétera. Esta constante metamorfosis, que sugiere —y hasta emula— el acto de la creación —o bien el deseo frustrado de la misma—, está presentada dentro de un marco temporal, subrayado por repetidas referencias al reloj, cuya tensión está rota, tanto psicológica como físicamente, por una serie de *asesinatos* que llevan al protagonista, últimamente, a su propia autodestrucción, acto que, como los anteriores, está relacionado, íntimamente —aunque al revés—, con el de la creación. Así, el mismo enamorado que en el primer apartado habíamos visto pensativo, sentado a su mesa de trabajo “con la estilográfica en alto”, o bien en el tercero repasando “el álbum de sus sensaciones”, al matarse en el cuarto irá cayendo “desencuadrado, como un libro de la estantería al suelo”. ¿Sugiere su “caída

*au ralenti*” final la victoria del cine sobre la literatura? Sólo en parte, diría yo, pues es a ésta —la de Francisco Ayala—, y no a aquél, que se debe la *recreación* artística recién comentada.

**“... al fondo, en la penumbra”:**

**La verdad escamoteada en *Los usurpadores*.**

Aquella sensación de desengaño que se ha señalado en los dos relatos vanguardistas se acentúa todavía más en los de *Los usurpadores*, volumen cuya seriedad está contrapesada únicamente por la (auto)ironía del apócrifo autor del Prólogo. Tanto en este escrito, fechado en 1948, como en la primera y última narraciones —en orden cronológico— de este libro, el acto de escribir desempeña un papel intrínseco que refuerza lo que hay en ellos de incomprensible y hasta oculto: la verdad escamoteada cuya presencia —como aquella “mirada negrísima” del Indio González Lobo, cuya “burla” creía sentir a veces “en la penumbra del Archivo” un amigo del narrador de *El Hechizado*—, se intuye en cada uno de los textos en cuestión, donde, según ocurriría también en el citado Prólogo, en vez de alumbrarle el trayecto al lector, tanto ficticio como real, le encamina la escritura hacia los laberintos, oscuros y misteriosos, del espíritu humano.

De las siete “historias” que forman el núcleo de *Los usurpadores* y que son, todas ellas, *re-escrituras* —ficticias o bien apócrifas— inspiradas en la historia española, la titulada *El Inquisidor*, redactada en 1950, dos años después de la publicación de la primera edición del libro, es la única cuyo argumento en el presente (“el día más atroz de su vida”) tiene como línea conductora el acto mismo de escribir, recreado aquí como una trabajada y lenta tarea burocrática. Enmarcada de un lado por un último repaso —o sea, lectura— que hace el protagonista, “casi de madrugada” de los acusadores documentos —folios, legajos, expedientes— amontonados en su mesa de trabajo, al lado del tintero y, del otro, por el ominoso —aunque no reproducido— texto que empieza a redactar su Secretario al final, la acción consiste en una alternancia contrapuntual entre los últimos escrutinios judiciales en preparación para un extendido proceso inquisitorial y los recuerdos, justificaciones,

divagaciones, y hasta sueños que suscita en el obispo, “en alto la pluma”, su siniestra tarea. Lo que se capta aquí es la lucha entre la exactitud factual y la distorsión así como el fluir asociativo de los sentimientos y del subconsciente que influyen en dicho vaivén lo cual llega a reflejar, en su conjunto, el proceso —físico y mental— del escribir en el dicho personaje. Esta complejidad es compartida también, y de modo paralelo, por el lector real, cuyo *repaso* del *documento* material —el texto de Ayala— habrá suscitado, a su vez, en él una serie de reflexiones y asociaciones que constituirá en sí su personal *lectura* —o sea, *interpretación*— del relato. ¿Es menos enigmático, en el fondo, que el final de uno y otro cuento de vanguardia el de *El Inquisidor*: “El Secretario [...] extendió un pliego limpio, mojó la pluma en el tintero y, durante un buen rato, sólo se oyó el rasguear sobre el áspero papel [...]?”. Esta apelación al oído nos incita a cada uno de nosotros a *crear* para sí, como había ido haciendo el prelado en las páginas anteriores, no sólo el *texto* que está redactando el Secretario, sino también las consecuencias últimas que tendrá dicha redacción.

Si el texto de lo escrito por el Secretario de *El Inquisidor* se desconoce, el del apócrifo “periodista y archivero”, prologuista “a petición del autor, su amigo”, del volumen titulado *Los usurpadores*, encierra un secreto de otra índole, pues no sólo se trata de un desdoblamiento voluntario —que en su día pasaría desapercibido— de aquél en un narrador personalizado suyo —relación de clara descendencia cervantina—, sino también de unas consideraciones teóricas, todo ello dentro de una ficción, disfrazada de *ensayo*, que gira en torno al volumen al que sirven, además, de Prólogo: una indagación acerca del contenido e interrelación de las seis historias originales, así como del acto creador y la relación que se da entre un autor y su público lector. La utilización, irónica, de un narrador *literato* que vive modestamente, y en el extranjero, del ejercicio de su propio oficio, no sólo trae a la mente las circunstancias vitales del exiliado Francisco Ayala durante la década de 1940 sino que recalca también el resultado estético de dicho acto creador: un conjunto fragmentado —como la vida misma— cuya unidad, igual que ocurre en tantas otras obras de Ayala, depende de la re-creación voluntaria e independiente por parte del lector. Este pseudo-ensayo de crítica, que combina, junto

con unas observaciones literarias acertadísimas, unos *despistes* irónicos que convierten al texto entero en una especie de broma por el estilo de la antes referida “burla” encerrada en el *texto* que sirve de *pretexto* para *El Hechizado*, tiene una estructura que involucra desde el comienzo al lector —tanto al que ignora el subterfugio como al que lo conoce—, haciéndole participar en el escamoteo de la verdad que caracterizará las demás narraciones a las que sirve a la vez de prólogo y de espejo, narraciones cuya unidad, según ocurre siempre en la obra ayaliana, se remite a la del propio autor: la unidad del estilo en el más profundo sentido del término.

Quizás el relato que más secretos encierra sea uno de los primeros que salieron de su pluma, una vez acabada y distanciada ya —por lo menos geográficamente— la guerra civil. En su exilio bonaerense publica Ayala, como opúsculo en el año 1944, *El Hechizado*, narración que podría considerarse una *respuesta* literaria a la serie de terribles preguntas retóricas proferidas por las anónimas voces de aquella pieza, de fecha anterior, que constituiría luego un epílogo lírico a *Los usurpadores*, el *Diálogo de los muertos* (1939). Lo que tiene la realidad de incomprensible e inexplicable —algo reflejado tanto en el contenido de esta “elegía española”, como en su expresión formal— se convertirá en *El Hechizado* en una especie de cortina de humo, también de forma y fondo, donde la escritura, tanto la del “relato del desengaño” del Indio González Lobo, citado y comentado por el erudito narrador ficticio, como la del texto del que es éste el supuesto *autor* —el cuento de Ayala—, llega a encubrir, a suscitar en el lector —sea ficticio, sea real— una serie de dudas y preguntas cada vez más desconcertantes. Cuanto más se *revela*, más se encubre: “Nunca se sabe nada, nunca”...

Lo que se presenta en este laberíntico texto donde se recrea simultáneamente —de modo condensado y con escasa objetividad— tanto el largo viaje del Indio como su supuesto relato del mismo, es el acto mismo de escribir, junto con el acto complementario (el de la lectura), sobre todo en cuanto constituyen ambos un proceso asímismo creador. Fondo y forma se armonizan aquí hasta tal punto que el lector del texto de Ayala se siente hondamente implicado en la maraña textual que va tejiéndose y destejiéndose continuamente delante de sus ojos. Dicho proceso paralelo —el experimen-

tado por el lector de carne y hueso— hace que vaya éste *sintiendo* las frustraciones y vaivenes del narrador lector, quien, a su vez, —y pese a sus frecuentes críticas de supuesto manuscrito del que dice suministrar una “noticia bibliográfica”— está igualmente *hechizado* por la ambigüedad absoluta e irremediable del texto sacado a la luz por él. Los tres textos —el del Indio, el del narrador y el del autor—, relacionados entre sí como cajas chinas, suscitan en sendos lectores una sensación de desasosiego, de incomodidad, pues ninguno de aquéllos acaba revelando su propia finalidad. (Insiste repetidas veces el narrador, por ejemplo, sobre lo que *no* es, ni puede ser, el manuscrito...). ¿Por qué se escribieron? “Para quién escribimos nosotros” se titularía un importante ensayo ayaliano, publicado cuatro años más tarde, en 1948. No hay respuesta sencilla a esta pregunta; a aquélla, quizá no haya ninguna: La escritura es un acto humano, una creación efectuada dentro de los límites temporales y circunstancias vitales de su creador. Del ficticio *autor* del manuscrito, González Lobo, se nos dice que, al retirarse de la corte, “Pasaba el tiempo entre las labranzas y sus devociones, y, por las noches, escribía”. Su propósito, desconocido, se sepultó con él. Su *inmortalidad* —ficticia— se debe a la noticia —también ficticia— de un erudito narrador cuyos *apuntes* resultan ser tan fragmentados como los *pasajes* citados y comentados por el impaciente narrador. *Mueren* con ambos sendos secretos, encerrados —como las piezas de *El jardín de las delicias*— en “un arca de palabras” cuyo secreto, único e impenetrable, le pertenecería sólo a su autor.

Tal como al protagonista de *El Quijote*, el narrador de *El Hechizado* —así como el lector del cuento de Ayala— se expone, si no a la locura, por lo menos a una especie contagiosa —y alucinante— de *hechizo* intelectual...

### “En la matriz del tiempo”:

#### La vida como ensueño en *La cabeza del cordero*.

Aquella conciencia que tiene Ayala sobre su propia identidad como escritor, disimulada en *Los usurpadores* por medio de la irónica *presentación* de su *otro*, el apócrifo prologuista F. de Paula A.G. Duarte, brota a la superficie en un texto al que me referí an-

tes: el intenso y enérgico Proemio al volumen de novelas cortas centradas todas —de modo oblicuo— alrededor de la guerra civil española y recopiladas en 1949 bajo el título de una de ellas, *La cabeza del cordero*. Emparentado directamente con el ya citado ensayo “Para quién escribimos nosotros”, el Proemio constituye la primera de una larga serie de preámbulos autorreflexivos redactados por Ayala a lo largo de su vida, cuya culminación, en su obra de ficción, se daría en las dos voces —objetiva la una, la otra subjetiva— que prologan y epilogan respectivamente *El jardín de las delicias*<sup>2</sup>. Este yo voluntarioso, tan seguro de sí mismo, es precisamente el de *el escritor en su siglo*: el de “un mundo en disloque” tras la guerra civil española y la segunda guerra mundial. “Las obras —había escrito ahí Ayala— engendran la figura del autor en la matriz del tiempo”, y “el estado de la literatura es hoy, para quienes escribimos español —afirma más adelante— tan precario que [...] no sólo por la necesidad del propio autor, sino hasta por consideración del lector desamparado, debe aquél procurarle las aclaraciones que estén en su mano y orientarlo algo”. El acto de escribir, tal como queda manifestado en ese prólogo, es a la vez subjetivo y objetivo, ya que en él se combinan autorreflexión y orientación: el escritor se contempla a sí mismo en el *espejo* de su obra y de su tiempo, a la vez que actúa como *guía* del *desamparado* lector. Diría yo que hasta el día de hoy, gran parte de lo que ha salido de la pluma de Francisco Ayala, sea ensayo, sea obra de invención, refleja esta vertiente doble tan característica de su autor.

Debajo del brío intelectual del Proemio se percibe, sin embargo, una enorme tristeza que trae a la mente aquel “diálogo sote-rado, sin comienzo ni final”, aquella “red de monólogos dichos en voz apagada y blanda”, del *Diálogo de los muertos*: al repasar ahora la historia de la literatura española contemporánea, y la de su propia generación, “cortada” por la guerra civil, lamenta Ayala que, salvo algunos casos individuales de solitaria “floración” poética, “para el resto de esa generación, ¡qué cementerio de promesas!”, pues si en la España de aquellos años han surgido “algunas voces

---

<sup>2</sup> Una recopilación posterior a este libro, *De mis pasos en la tierra* (1998), que integra, junto con textos ensayísticos, otros de invención, también va prologada por un escrito de esta índole titulado “El viaje como metáfora de la vida humana (*A la manera de introducción*)”.

líricas, [...] el campo de la creación en prosa permanece poco menos que yermo...". El tono elegíaco de estas observaciones sirve para introducir lo que será una valoración estética, contextualizada, de las cuatro novelas pertenecientes a la primera edición de *La cabeza del cordero*, sobre todo, en cuanto al reflejo literario de aquel "mundo en disloque" al que poco antes se había referido. A lo largo de ellas *aparecerán*, fragmentados —como objetos casi fantasmagóricos, sin explicación posible ni siquiera sentido—, *documentos* gráficos, fotográficos y —lo que nos importa aquí— textuales.

Ejemplo cabal de la futilidad de todo, así como de la falta de sentido, es el elusivo manuscrito que obsesiona —y hasta *enloquece*, de modo transitorio— al narrador de *El mensaje* (1948), novela que hasta cierto punto constituye un *reflejo* de la técnica literaria de *El Hechizado*. Nada de esta rememoración ficticia, narrada en primera persona se nos aclara —ni siquiera a quién estaba destinada ni por qué la redactó—: son todo rodeos alrededor del vacío. La "historia del manuscrito", calificada a posteriori por el narrador como "estúpida", resulta ser, según sugiere al final, "una pura quimera": hay tantas posibles lecturas como hay lectores, y todo, incluso, la lectura misma, resulta ser una especie de *traducción*, lo cual introduce ya, una vez más, un elemento cervantino. Nos encontramos de nuevo ante una serie de laberínticas circunvalaciones que no llevan a ninguna parte. ¿Sería todo, como sospecha el narrador —como sospechaba el de *El Hechizado*— "una broma pesada"? Nunca se sabe nada...

Si en *El mensaje* forma y fondo se complementan en un texto cuya lectura produce en nosotros una sensación paralela a la de frustración padecida por los desconcertados personajes de lo ahí relatado, tanto por el primo del narrador como, al final, por éste mismo —reduciendo así el acto de escribir a un críptico engaño—, en *La vida por la opinión*, texto fechado en 1955 y agregado luego al volumen, vuelve a surgir, con fuerza, el yo del escritor Francisco Ayala, esta vez en el papel no de prologuista y crítico, sino más bien de cronista o narrador: un español exiliado, quien, bajo el pretexto de "reproducir" una "historia bastante inverosímil" que le había contado allá en Río, en 1945, un "sevillano gordete" recién llegado de la madre patria. Partiendo de estas circunstancias reales, nuestro narrador procede a contarle a su propio lector —con las ex-

plicaciones históricas que le parecen necesarias— lo referido a él por su visitante. De nuevo nos hallamos ante una ficción disfrazada de noticia —recuérdese *El Hechizado*—, sólo que aquí la sensación de verosimilitud creada por la figura del escritor-cronista nos acerca mucho más a la personalidad humana y literaria del propio Ayala, con lo cual se van borrando los límites entre ficción y realidad. “Si cuestión fuera de escribir un cuento —se lee al comienzo del segundo apartado—, bien podría ello hacerse a base de lo que me relató otro fugitivo [...]. Se trataría de un ‘caso de honra’, y el cuento podría llevar un título clásico: *La vida por la opinión*. Pero, ¿cómo escribirlo, digo, cómo adobar en una ficción hechos cuya simple crudeza resulta mucho más significativa que cualquier aderezo literario?”. Esta elaboración, barroca, del antiguo dicho acerca de lo que tiene la vida de más extraño que la ficción, encierra al mismo tiempo un *ars poetica* dado que el texto entero —la novela ayaliana titulada *La vida por la opinión*— resulta ser, no ya un simple resumen de lo realmente contado al autor por el “topo” sevillano, sino más bien una creación literaria que anticipa el tipo de imitación de géneros y de tipos de escritura —desde el diario íntimo hasta el recorte periodístico— que irá transformando en ficción, miméticamente, Francisco Ayala en las décadas siguientes. Un detalle irónico cabría señalar: el texto redactado por el paciente topo a lo largo de nueve años en su escondrijo y que le presenta, en un cuaderno, al narrador —“un galimatías exclusivamente compuesto por nombres y adjetivos inusuales, expurgados con paciencia benedictina del diccionario”— resulta ser “un absurdo relato ininteligible, a pesar de hallarse formado por palabras todas ellas legítimas de la lengua castellana”. En lo enigmático de este incomprensible escrito, parecería unirse, pues, el misterioso manuscrito del Indio González Lobo, con el absurdo de *El mensaje*.

### “Vislumbre del mundo”: Aproximaciones narrativas de ultramar.

A lo largo de la década de los cincuenta, a la que pertenece ese último relato de *La cabeza del cordero*, y a comienzos de la siguiente —años que corresponden al traslado de domicilio de nuestro autor, primero a Puerto Rico, luego a Estados Unidos continen-

tal, así como a su contratación como catedrático de literatura española en diversas universidades norteamericanas—, se verá en su obra de invención un amplio desarrollo y despliegue del tema de la escritura, en una obra enriquecida ahora tanto por sus vivencias en ultramar como por su ejercicio de la crítica literaria en la docencia y, por escrito, en estudios —ya clásicos— como los recopilados ya hace algunos años en el volumen *Las plumas del fénix*. Influirán todos estos factores en su propia producción literaria de la época: la colección de cuentos titulada *Historia de macacos* (1955); las dos novelas —independientes y complementarias— del Caribe, *Muertes de perro* (1958) y *El fondo del vaso* (1962) (estos tres libros, aparecidos últimamente en ediciones críticas<sup>3</sup>); y el volumen de cuentos *El as de bastos* (1963). En estas obras —tragicómicas casi todas— de una amplia gama de tonalidades que se extienden desde la ternura hasta la crueldad, desde la ironía hasta el sarcasmo, y como un brillante despliegue de perspectivas narrativas, irá sondeando Ayala los límites de la novela misma, así como los de "El arte de novelar y el oficio de novelista" (1955), cuyo deber es, según afirma al final del así titulado estudio, "transmitir a sus contemporáneos sus intuiciones [...] acerca del sentido de la vida humana, y con ellas, su visión o vislumbre del mundo".

Las aproximaciones, multifacéticas, al arte de narrar —cuyo juego de puntos de vista, con raíces cervantinas, llevará al autor a abandonar, tras la publicación de *El fondo del vaso*, el género novelístico en favor de otros tipos de *perspectivismo* literario—, estas aproximaciones, digo, se manifiestan en una serie de textos que ilustrarán de diversas maneras el arte mismo de escribir. Es, para Francisco Ayala, una época de intensa y sumamente lograda actividad literaria, algo que ha sido puesto de relieve en las introducciones a las antes referidas ediciones críticas. Conviene tener en cuenta que, según había venido siendo el caso en la década anterior, seguirá existiendo ahora una estrecha vinculación entre la producción ensayística de nuestro autor y sus obras de ficción.

Refleja la novela corta *Historia de macacos* (1952) la transición entre la ironía velada de *El mensaje* y el sarcasmo sin paliati-

---

<sup>3</sup> Me refiero aquí a las de las dos novelas, preparadas por Nelson Orringer, así como la mía de *Historia de macacos*, que llevan todas detallados estudios introductorios.

vos que caracterizará gran parte de la narrativa ayaliana de estos años: como en este último relato, nos encontramos frente a un texto sumamente ambiguo, redactado en primera persona, cuyas finalidades se le escapan al lector. Incorpóranse en él un sinnúmero de historias y perspectivas —todas ellas igualmente elusivas— pero en vez de acabar, según ocurre en *El mensaje*, con la sugestión de que quizá haya sido todo “una pura quimera”, termina estallando la *novella* en esa enorme carcajada que resulta la broma final. El complicado (e irónico) juego de voces narrativas, entre las que se encuentran citas de la prensa local, refuerza la sensación inmediata del proceso de escribir así como el de la lectura, tanto la que hacen los personajes como la del lector *real*: la que harán los destinatarios de la obra de Ayala. Es por medio de la escritura —me refiero aquí a la ficticia: la lectura que se da dentro del relato mismo— que se crea una sensación de enigma, pero con un matiz cómico (o tragicómico) puesto de relieve —al contrario de lo que pasa en *El mensaje*— por lo *redondeado* de la trama misma, que resulta ser, no ya un *quimérico* episodio sino más bien, como anticipa el título, una auténtica y bien trazada “historia”.

Otros dos cuentos del mismo volumen, *El colega desconocido* (1953) y *Un cuento de Maupassant* (1954), presentan desde dentro el mundo —tanto literario como humano— de los escritores en Latinoamérica, lo cual trae a la mente, también, tanto el ambiente de tertulia de refugiados españoles que sirve de marco para el antes comentado relato *La vida por la opinión* como —en lo que se refiere a la profesión de sus protagonistas— el ensayo —también estrictamente contemporáneo— “El arte de novelar y el oficio de novelista”. Dicha consciencia del oficio, no sólo del novelista sino de todo escritor, crea una especie de *aproximación* profesional entre el autor, Francisco Ayala, y estos entes suyos de ficción. Asimismo el manejo, en múltiples niveles, del hilo argumental en estas dos miniaturas de novela —algo que la relaciona con la novela corta que da título al volumen— anticipa tanto la técnica de puzzle narrativo que consituye la laberíntica estructura vertical de *Muertes de perro* como —y casi como contrapartida de ésta— el *desenredo* progresivo, y complementario, de las piezas de dicho puzzle en *El fondo del vaso*.

De la intrincada relación entre una y otra novela larga, compuestas en gran parte de ficticios *documentos* de diferentes tipos (manuscritos, memorias, cartas, recortes de prensa, etcétera), los cuales refuerzan una multiplicidad de perspectivas, o bien *vislumbres*, de un *mundo* que carece de sentido ya, de esta relación, digo, no es cuestión de hablar más en detalle aquí. Recordemos tan sólo que todo ello gira en torno al acto de escribir, tanto como proceso como resultado final. Otros tres relatos ayalianos de comienzos de la década de los sesenta volverán, desde diversos ángulos, sobre el motivo de la escritura: el gracioso cuento titulado *Una boda sonada* (1962), cuyo enamorado protagonista es un pobre poeta de provincias llamado Homero Ataíde; *Un pez* (1963), divertida narración en primera persona de una inverosímil “historia” recogida de una noticia del *New York Times*; y la novela corta titulada *El rapto* (1965), versión moderna de la historia de Vicente de la Roca en *El Quijote*, y prologada —algo como lo había sido *La vida por la opinión*— por el autor mismo, quien encuadra su *novella* dentro de una evocación de un viaje *real* que él había hecho desde el tren de Münster hasta París en coincidencia con unos obreros españoles. Además de lo que tiene esta última obra de reelaboración de un texto literario clásico —algo que repite Ayala en varias ocasiones—, lo que para nuestros efectos sólo nos interesa en las tres narraciones es precisamente esa doble vertiente de la escritura: la *objetiva*, por un lado, ejemplificada aquí por la utilización de técnicas narrativas tradicionales así como por fingidos recortes de prensa, y por el otro, la *subjetiva*: ese *yo* que, en su obra futura, irá borrando desde otra perspectiva los límites entre la realidad y la ficción.

A lo largo de los años sesenta, dicha dualidad irá acentuándose en la obra de Ayala, quien se dedicará a la creación de ficticios recortes periodísticos —“del diario *Las Noticias*, número de ayer” (1964)— y una serie de “Diálogos de amor” por una parte y, por otra, a la de unas piezas líricas reunidas luego bajo el título de “Días felices”. Constituyen estos tres tipos de textos breves, recogidos primero en las *Obras narrativas completas* de 1969, y dos años más tarde, como conjunto aparte, en la primera edición de *El jardín de las delicias*, un reflejo del motivo de la escritura y la lectura que se ha venido reseñando hasta aquí: por un lado, tanto los “Recortes de prensa” como los “Diálogos de amor”, incluidos

ya en 1969 en un apartado titulado —en homenaje a Espronceda— “Diablo mundo” son reelaboraciones contemporáneas de géneros *literarios* de épocas distintas —de ahí su relación con el relato *El rapto*; a diferencia de este último texto, sin embargo, prescinde Ayala en los que nos ocupan aquí del *filtro* de la narración tradicional en tercera persona lo cual produce una fuerte sensación de inmediatez. Por otro lado, el narrador, en primera persona, de los textos que integran “Días felices” —*lector* él mismo, no sólo de obras literarias, como advierte en su Introducción a *El jardín de las delicias*, de la prensa periódica así como, según dice el epílogo, de su propia creación...—, este narrador, digo, da la sensación de ir *recreando*, mediante el acto de escribir, su propio pasado y, hasta cierto punto, el de nosotros todos, pues la *autobiografía* ficticia que llegan a formar estas piezas tiene una intensidad poética que no puede dejar de involucrar, emocionalmente, a cualquier lector. El escribir equivale aquí no sólo a reflejar, a ser un “espejo del mundo en que vivimos” —según escribe Ayala en su Introducción a *El jardín de las delicias*—, sino también, como dice el epílogo, a “preservar” lo sentido por el escritor. Precisamente consiste en esto la profunda unidad de dicha —en apariencia fragmentada— “arca de palabras”: en la personalidad literaria humana, del mismo escritor.

**“¿Para qué has escrito?”:**

**La imagen única de *El jardín de las delicias*.**

“¿Para qué has escrito?”, se pregunta a sí mismo —se *reprocha*— en el epílogo el autor del *Jardín*. “¿Para qué tenías que escribir?” La respuesta, en parte, se encuentra en el propio acto de escribir, así como en el acto complementario —e indispensable—: el de la lectura. Aquellas dos vertientes ficticias a las que se ha hecho alusión —la irónica-*objetiva*, que a lo largo de los años se hace más y más sarcástica, y la íntima y *subjetiva*, que en la segunda parte de este último libro adquirirá un intenso tono lírico—, dichas vertientes, digo, se juntan en esta obra tan excepcional en la literatura de lengua castellana, para convertirse en los tantas veces citados “trozos de espejo roto” donde, en un último acto de

autoexamen, el epiloguista reconoce “una imagen única”: la suya. Al volver a leerse a sí mismo, el *escritor*-recopilador vuelve a sentir, de nuevo, todo lo sentido y registrado ahí por él. “¿No es perverso intento —reflexiona— el de querer oponerse a la fugacidad de la vida?”. En un breve texto poético, incorporado en 1993 a *El jardín de las delicias* y titulado “Lloraste en el Generalife”, dirige el narrador a su compañera, fotógrafa empedernida, la siguiente admonición: “El tiempo huye, lo sabes [...]; el tiempo no se deja capturar en una fotografía, como tampoco cabría encerrarlo en las estrofas de un soneto. ¿Para qué, entonces, tanto afanarse en vano?”

Enseguida, y como respuesta irónica a sí mismo —pues, “¿quién resiste el deseo?”— saca el narrador su “cuadernito de notas” y emprende, de nuevo, con unos apuntes, el acto de escribir...

## Referencias

AYALA, FRANCISCO

- (1969) *Obras narrativas completas*. México, Aguilar. (Pról. de Andrés Amorós).
- (1988a) *Cazador al alba*. Madrid, Alianza. (Ed. de Rosa Navarro).
- (1988b) *Recuerdos y olvidos*. Madrid, Alianza.
- (1989a) *La cabeza del cordero*. Madrid, Cátedra. (Ed. Rosario Hiriart).
- (1989b) *Las plumas del fénix*. Madrid, Alianza.
- (1990a) *El escritor en su siglo*. Madrid, Alianza.
- (1990b) *El jardín de las delicias*. Madrid, Mondadori.
- (1992a) *El tiempo y yo, o el mundo a la espalda*. Madrid, Alianza.
- (1992b) *Los usurpadores*. Madrid, Cátedra. (Ed. de Carolyn Richmond).
- (1993) *Narrativa completa*. Madrid, Alianza.
- (1995a) *El fondo del vaso*. Madrid, Cátedra. (Ed. de Nelson Orringer).
- (1995b) *Historia de macacos*. Madrid, Cátedra. (Ed. de C. Richmond).
- (1996) *Muertes de perro*. Madrid, Cátedra. (Ed. de N. Orringer).
- (1998) *De mis pasos en la tierra*. Madrid, Alfaguara.